

47. Rosa Judith Chalkho (2010)

Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales

Introducción

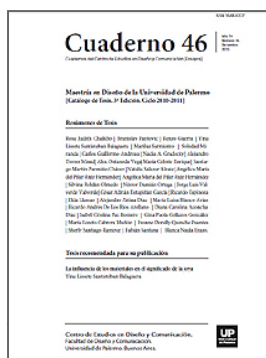
Este estudio ahonda acerca de las particularidades del diseño sonoro, fundamentalmente en el diseño sonoro para soportes audiovisuales, tomando como centralidad la cuestión de la significación de los sonidos, desde su referencialidad más directa hasta aquellos significados concretos o simbólicos construidos mediante procesos complejos por la cultura y el contexto.

Resulta pertinente estipular que para la realización del proyecto se considera a “lo audiovisual” como concepto, como construcción teórica en un sentido amplio y como abstracción por encima de su materialización en diversos soportes.

En este sentido el marco teórico adhiere a las construcciones de Michel Chion y de Ángel Rodríguez Bravo quienes justamente estudian las invariantes de “lo audiovisual” como constantes funcionales, siendo plasmadas en soportes (cine, TV, etc.) y géneros como una cuestión a posteriori.

Rodríguez justamente argumenta que no existe un lenguaje audiovisual para cada soporte sino que el discurso audiovisual posee cualidades de funcionamiento que trascienden los soportes en los que son materializados (Rodríguez, 1998). La investigación avanza sobre la construcción teórica y la formulación de conceptos que relacionan lo sonoro con las categorías establecidas por la Semiótica como sonido, ícono, índice y símbolos sonoros, y luego la relación entre sonidos e imágenes como todo significativo. Esto lleva a instalar la pregunta acerca de una denominación posible para designar las unidades mínimas de significación audiovisual e intentar delimitar sus alcances; en otras palabras cuáles serían aquellas invariantes que determinarían la constitución de unidades mínimas de significado audiovisual, ya sea temporales, enunciativas, técnicas u otras, o bien por el contrario indagar sobre la posibilidad de circunscribir el análisis de lo audiovisual al engranaje sintáctico de estas unidades. Una de las hipótesis que aventura este proyecto es la de la no-significación unívoca de lo sonoro sino

Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación N°46



ISSN: 1668-0227

Maestría en Diseño
de la Universidad de
Palermo [Catálogo de
Tesis. 3ª Edición.
Ciclo 2010-2011]

Año XIV, Vol. 46, Diciembre 2013,
Buenos Aires, Argentina | 181 páginas

[descargar PDF](#)

[ver índice de la publicación](#)

[Ver todos los libros de la publicación](#)

[compartir en Facebook](#)



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](#)

la existencia de diferentes perspectivas de sentido en un intento de demostrar que la significación es una función construida y no inmanente; dada ya sea por el contexto, lo cultural, la interacción con las imágenes y los discursos edificados por los géneros audiovisuales. Otra cuestión que surge casi inevitablemente como problemática es la del límite entre las categorías de música, arte sonoro y diseño sonoro, si bien este es un tema en permanente discusión y una antinomia de plena vigencia en el debate actual, el trabajo da cuenta de una posición al respecto fundamentada en el marco teórico, a modo de entorno para desarrollar las reflexiones. La necesidad de discutir los alcances de estos campos aparece como ineludible cuando se toma conciencia que la categoría “Diseño sonoro”, el campo en el cual se enmarca este estudio, tiene su recorte disciplinar difuso o inexistente; sobre todo en ámbito de la reflexión.

Como concepto desagregado se estudia también un análisis del sonido en su doble dimensión: su ontología (objeto) y percepción-escucha (sujeto). Se pretenden establecer relaciones entre la función de los sonidos según el contexto signifiante y los mecanismos de escucha (escucha causal, semántica, reducida) también afectados por lo funcional y por la determinación contextual en este caso del sujeto. La cuestión del sonido aparece situada en la mayoría de los análisis y, hasta considerada en las realizaciones, como en un segundo plano, como complemento o acompañamiento de lo visual o como aquello que no forma parte esencial del diseño sino como un agregado que enriquece los productos. Este relegamiento de la cuestión de lo sonoro cae estrepitosamente cuando simplemente se experimenta su falta al quitarlo de cualquier pieza audiovisual, donde aparece entonces comprometida su potencialidad, tanto de ser comprendida en su significado como de transmitir cuestiones expresivas y estéticas.

En este sentido Michel Chion habla del sonido como lo que aporta un “valor añadido”, aunque un recorrido minucioso por sus textos revela que en realidad considera al sonido como elemento constitutivo de primer orden. Ángel Rodríguez Bravo justamente corrige esta denominación de valor añadido, que así expuesta, bien puede ser interpretada por todo aquello que incrementa en valor (de inteligibilidad, de expresividad, de estética etc.), para expresar que el audio no agrega algo valioso a la imagen sino que la modifica, no actúa para la imagen sino que actúa como la imagen.

Desde el campo de la indagación teórica también se advierte una escasez de trabajos que profundicen cuestiones sonoras aplicadas al diseño, si se lo compara con la exhaustiva teoría desarrollada para cuestiones ligadas al diseño visual. Pareciera que el sonido como diseño o como arte está rodeado de una atmósfera de lo inasible, y en cierta forma guardado bajo las categorías de lo abstracto e incosificable.

Desde el punto de vista de la semiótica, como ciencia del sentido, se la ha aplicado innumerables veces para discernir en disciplinas con objetos de estudio análogos y principalmente del dominio de lo visual (diseño gráfico, industrial) o a disciplinas de corte narrativo, la literatura (que se expresa con el primer objeto de estudio de la semiótica: la lingüística) y el cine, donde el relato tiene un rol esencial. Pero no obstante esto, poco se ha contribuido desde el análisis del significado a lo sonoro. En parte probablemente porque el campo de la música históricamente deseó alejarse de la referencialidad que lo vincula al significado para hablar su propia “semia”, o porque quizá desde el punto de vista de lo narrativo nadie se haya preguntado por los significados de los sonidos, siendo que puede resultar obvio que un sonido tiene por significado la fuente sonora que le dio origen. Esta última cuestión será puesta en consideración y además se constituye en uno de los interrogantes que motorizaron este estudio.

Es, entonces, una de las inquietudes de este trabajo pensar en una lectura a través de los cristales de la semiótica del diseño sonoro. Cabe mencionar, a modo de diagnóstico de la problemática, lo que sí se ha escrito y reflexionado sobre el tema, es decir, los antecedentes: - Los trabajos de Michel Chion desarrollados en sus publicaciones *La voix au cinèma*, *La música en el cine*, *La audiovisión* y *El sonido*, donde entre otras cosas pone de manifiesto justamente la falsedad o incoherencia de aquellas posturas que ubican al sonido como un accesorio frente a una supuesta supremacía de la imagen; al tiempo que ensaya y estipula categorías taxonómicas para redefinir diversos parámetros de lo sonoro en sí y en su relación con la imagen en los soportes audiovisuales.

- El trabajo de Ángel Rodríguez Bravo en *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual* quien a partir de su estudio se propone revertir la infravaloración del sonido en la bibliografía sobre comunicación audiovisual, integrando las perspectivas acústicas, perceptuales y discursivas.

- El minucioso estudio de Russell Lack del año 1997, quien a través de un exhaustivo recorrido histórico y conceptual da cuenta de las múltiples alternativas de la música cinematográfica.

- El reciente estudio de María de Arcos: *Experimentalismo en la música cinematográfica* en el que aborda el aspecto musical de la producción cinematográfica y el histórico conservadurismo frente a los movimientos musicales del siglo XX. En especial son considerados para este estudio los apartados dedicados al análisis de los clichés como elementos reveladores de los procesos de codificación.

- Como fuente primaria e inevitable a la cual los autores mencionados hacen referencia es el trabajo de Pierre Schaeffer *Tratado de los Objetos Musicales*, quien sienta las bases para la comprensión desde lo ontológico y lo perceptual del fenómeno sonoro y su manipulación u organización.

Desde el punto de vista de los significados en función de lo sonoro se tomaron como referentes en primera instancia los corpus teóricos de Ferdinand de Saussure fundador de la Semiología y de Charles Sanders Peirce quien paralelamente cimienta la Ciencia Semiótica. Los escritos de Umberto Eco, quien en *Signos*, en *Obra abierta* y en *La estructura ausente* plantea una lectura desde teorías de la información o desde la semiótica sobre cuestiones musicales, artísticas y sonoras. Al igual que a Eco a Roland Barthes también lo inquietan las posibilidades de construcción de una semiótica para los discursos analógicos como la fotografía, donde sus posibles unidades sémicas se encuentren en una situación de continuidad y de enlace entre ellas que torne altamente ambigua su lectura, es decir polisémica. Para la primera parte dedicada a la consideración de los dominios de Diseño sonoro se recurre a la discusión frankfurtiana plasmada principalmente en *Dialéctica del Iluminismo* de Adorno y Horkheimer, acerca de la distinción entre arte y diseño mediada por la industrialización, y para este caso, la necesaria aplicación de la idea de industrias culturales.

Para reflexionar acerca de la distinción, uso y surgimiento de este nuevo dominio, el del Diseño con sonidos, el trabajo se basará en las teorías de Pierre Bourdieu aplicada a la construcción de campos disciplinares, y a la llamada Teoría Institucional del Arte (también heredera de Bourdieu) de Arthur Danto y George Dickie.

Sintetizando brevemente este diagnóstico inicial se advierten dos cuestiones que saltan como problemáticas para ser expuestas: - La cuestión del campo de lo sonoro en los contextos audiovisuales poco tratado o teorizado.

- La indagación sobre la posibilidad de establecer una lectura o lecturas semióticas del diseño sonoro en los lenguajes audiovisuales.

A partir de las ideas resumidas al comienzo y de este diagnóstico inicial, han surgido las siguientes preguntas como inquietudes motivacionales del trabajo, preguntas que concurren en la construcción de la hipótesis: - ¿En qué medida los sonidos constituidos en discurso por la acción del diseño son portadores de significado y qué grados o planos de significación se ponen en juego? Esta pregunta está referida a despejar los elementos que componen la totalidad significativa de lo sonoro, si esta significación es de alguna manera mensurable; si hay sonidos que portan mayor grado de significación o si existen sonidos de significación concreta o unívoca por su referencialidad y otros sonidos que al ser abstractos solo se significan a sí mismos como “sonido” o “materia sonora pura”.

- ¿Qué variables se pueden estipular con relación a la producción de sentido en un contexto audiovisual entre las imágenes y los sonidos? En este caso la pregunta orientará a la búsqueda de variantes e invariantes en el lenguaje audiovisual que permitan construir categorías dentro de las cuales los sonidos tienen significado, por ejemplo la categoría constituida por *los sonidos que tienen por significado una fuente sonora concreta*, en estos casos la metodología se construirá en términos comparativos, una vez seleccionado el conjunto, delimitado conceptualmente, la taxonomía de los sonidos de esta categoría proviene de comparar, de ponerlos en relación; y luego de poner en juego la relación con la imagen. Otra de las ideas tiende a repensar las relaciones entre sonidos como en el eje de lo diacrónico y las relaciones de los sonidos con las imágenes como en un devenir en el eje de lo sincrónico.

- ¿Es el significado de los sonidos una cualidad que les es propia o es este significado una función otorgada y relativa al contexto? Esta pregunta condensa prácticamente el nodo de la hipótesis, aquí se pone en juego el supuesto de que las diversas significaciones que emanan de lo sonoro están dadas por el contexto audiovisual, por la interacción de las imágenes y los sonidos. Uno de los criterios para la selección de las diversas ejemplificaciones audiovisuales será el de las producciones cuyo significado final resultante se halle severamente modificado al quitar o relevar la banda sonora.

- ¿Los significados no expresables lingüísticamente son de alguna manera significados? ¿hay significados imposibles de referenciar para el lenguaje? Esta pregunta revive una vieja antinomia de la semiótica sobre si los discursos visuales, articulados bajo las disciplinas del diseño, por ejemplo, son lenguajes posibles de estudiar por la Semiótica (como disciplina amplia) o si el único objeto de estudio de la Semiología es la lingüística. En caso de responder por la primera opción como lo expresan Roland Barthes o Umberto Eco cabría preguntarse algo bastante más complejo: cómo se interpretan los sentidos de lo estético, y hasta qué punto es válido pensar en sentidos extra estéticos o bien aceptar un piso inestable en que las poéticas hablan y significan en su propia semia. El trabajo proyecta un aporte a la reflexión sobre el sonido en contextos audiovisuales y más específicamente a través del recorrido bibliográfico y el soporte teórico de la Semiótica revela al sonido como discurso portador de significaciones.

Es de hacer notar que el recorte temático planteado no está dado por un contexto o soporte específico (Cine, video, instalaciones, Internet, etc.) sino que se intentará abordarlo desde categorías que como principios atraviesan al lenguaje audiovisual en sí, considerándolo como estructura organizativa conjunta de la imagen y el sonido por encima del soporte donde luego será plasmado.

Hipótesis La significación en el diseño sonoro no es una cualidad natural o inmanente perteneciente a los sonidos sino que es una función relativa otorgada por los contextos y construida por las culturas en capas cronológicas; y por las diversas relaciones que se tejen entre los actores del hecho audiovisual, siendo además estos significados de naturaleza compleja múltiples y variables.

Los discursos audiovisuales están impregnados de procesos de semantización que en el caso de productos artísticos además son polisémicos, y estos procesos se dan en cada uno de los elementos del sonido y de las imágenes, en relaciones tanto horizontales, en sucesión o diacrónicas como verticales, en simultaneidad o sincrónicas.

Es posible establecer una taxonomía que agrupe las distintas funciones que pueden jugar los sonidos. Esta clasificación se construye en base a criterios que agrupan los sonidos desde un nivel básico de significación referencial a la fuente sonora hasta niveles muy complejos que comportan estados de abstracción, simbolización y ambigüedad. En este marco, es posible advertir ciertos niveles de codificación de sonidos y de músicas y esta codificación deviene de un proceso histórico del cual el cine y los demás medios audiovisuales como maquinarias productoras de sentido han tenido un rol protagónico.

En resumen, se considera Diseño sonoro a los procesos discursivos sonoros de factura proyectual mediante los cuales los sonidos convergen en una resultante comunicacional de construcción de sentido y por tanto, plausibles de ser analizados semióticamente.

Objetivos Este estudio se propone los siguientes objetivos que tienden a confirmar la hipótesis: - Demostrar que los significados que emanan los sonidos no provienen solamente de sus cualidades acústicas como sonidos aislados sino que principalmente se construyen como funciones otorgadas por el contexto, los códigos propios de los lenguajes audiovisuales y las matrices culturales.

- Avanzar en un campo poco explorado, como es el del diseño sonoro, intentando a partir del cruce de textos y autores, y del aporte a modo de ejemplo del estudio de casos pertinentes, producir algunas líneas de reflexión teórica sobre el tema.

- Establecer grados o categorías de significación aplicables a fenómenos sonoros, desde la referencialidad directa hasta las significaciones abstractas o desagregados simbólicos. - Aventurar un sistema en donde los grados de significación de los sonidos se interrelacionen en capas de meta-significados sonoros, significados que hablen de otros significados.

- Ahondar en la complementariedad de sentido entre sonidos e imágenes en el contexto audiovisual, donde la significación no estará dada por el aporte de sonidos e imágenes sino por una resultante entre ellos.

- Demostrar la inexistencia de universales de significación asociados a los sonidos, siendo entonces la significación una construcción cultural.

- Dar cuenta del valor polisémico del sonido como signo y de la polisemia potenciada al combinarlo con imágenes multiplicando la información.

Planteamiento metodológico Este es un estudio exploratorio por dos razones: primero porque aborda un tema poco o nada estudiado: el Diseño sonoro en su dimensión discursiva y segundo porque recurre a un proceso metodológico también experimental para esta temática: el contrastar al objeto de estudio con andamiajes teóricos provenientes de otros campos, como la semiología, la semiótica y también la sociología y la filosofía.

Este segundo punto consiste en poner a funcionar categorías teóricas aplicadas a un objeto distinto al de origen; en el caso de la semiología, trasladar las categorías de estudio construidas por Saussure para la lingüística al campo de los sonidos produciendo una reinterpretación, una observación de las condiciones de posibilidad del sonido como signo, como la pregunta: ¿Qué sería para el sonido significado y significante? Este proceso implica un riesgo, puede suceder que esta aplicación teórica resulte forzada o banal; es decir, que no llegue a explicar la totalidad del fenómeno sonoro en términos de su estamento significativo, o que simplemente quede en una bonita construcción. Es por eso, que el objeto de estudio será interpelado a través de más de una teoría. Para el caso de la semiótica, también será atravesado por las clasificaciones de Peirce y por los cuestionamientos al estructuralismo duro para los sistemas análogos de Roland Barthes y Umberto Eco. Por otro lado, el estudio recibirá el aporte de las publicaciones específicas del sonido para audiovisuales como los de Michel Chion, Ángel Rodríguez Bravo, Russell Lack y María de Arcos. En tanto que para el estudio de la música y su posible significación concurren en esta construcción Leonard Meyer y Rubén López Cano entre otros.

Resulta pertinente aclarar el uso en este estudio de las denominaciones Semiótica y Semiología. La distinción entre estas dos palabras se debe al origen constitutivo de la disciplina que estudia los signos, que surge en forma simultánea en Suiza con Ferdinand de Saussure y en Estados Unidos con Charles Sanders Peirce, aunque sin saber en cada caso uno la existencia del otro. Las dos corrientes producen una renovación radical de la cual son deudores todos los estudios posteriores sobre el significado y los signos; y a la vez, si bien sus postulados difieren, al mismo tiempo se complementan entre sí. Muchos autores coinciden en que las dos denominaciones, Semiología como la llama Saussure y Semiótica para Peirce son sinónimos, en tanto que otros consideran adecuado un riguroso uso de cada denominación según se encuadre en un episteme u el otro. En este trabajo, la metodología adoptada propone un juego de interacción de las distintas teorías que confrontan al objeto de estudio, es por esto que una división rigurosa entre las dos designaciones se puede tornar insensata. De todas maneras se ha tomado la precaución de utilizar una u otra expresión según se esté más cerca de un marco teórico u otro.

Retomando el primer punto, la necesidad de una redefinición del campo del diseño sonoro la deliberación se ancla en primera instancia en la crítica de Theodor Adorno y Max Horkheimer para luego considerar el tema observándolo a través del cristal las ideas Pierre Bourdieu y de Eliseo Verón, y para el caso específico de la cuestión musical, el reciente trabajo de Keith Negus sobre la industria discográfica.

Este aparente enjambre de abordajes teóricos a su vez ancla en la renovadora herencia metodológica deconstructivista de Jacques Derrida quien sintetiza elocuentemente en esta frase el análisis del cruce discursivo al que aspira este trabajo: “Si tuviera que arriesgar una sola definición de la deconstrucción, breve, elíptica, económica como una consigna diría: más de una lengua” (Derrida, 1985, p. 38). La idea de este cambio metodológico frente a la linealidad positivista no podría estar mejor expresada que como la sintetiza Gilles Deleuze en estos párrafos:

En un rizoma, por el contrario, cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc..., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estado de cosas. (...) Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay lengua en sí ni universalidad del lenguaje, tan sólo hay un cúmulo de dialectos, de *patois*, de *argots*, de lenguas especiales (Deleuze, 2004, p. 13).

Una de las problemáticas a trabajar es la particularidad del discurso audiovisual acerca de la materialidad sensorial diversa de los posibles signos que lo componen: el discurso en sí contiene al menos signos lingüísticos, signos visuales y signos sonoros, y estas combinaciones darían lugar al surgimiento de signos propios del audiovisual, signos compuestos por la conjunción de materias sensoriales distintas, que combinan, al menos lo visual y lo sonoro. También este aspecto encontraría fundamentación en el rizoma deleuziano, el cual en su génesis contiene la posibilidad de la interacción entre signos de diversas semias:

Resumamos las características principales de un rizoma: a diferencia de los árboles o de sus raíces el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos (Deleuze, 2004, p. 25).

Es así que este trabajo se pretende como una hilación rizomática de las teorías, los objetos, las acciones y las prácticas en torno al sonido, la música y lo audiovisual. Se posiciona a priori en considerar la complejidad del entramado en el cual habitan los fenómenos estudiados; y asume esta complejidad como propia sin intentar despejar y simplificar en linealidades sino que ambiciona navegar por un tejido de cruces, hallazgos, contradicciones y paralelismos. Este contraste dialéctico de los fenómenos no pretende aportar definiciones estancas o superadoras. Parafraseando a Adorno, las resultantes consisten tanto más en develar el problema o la grieta que en aportar un tercero superador. La metodología entonces consiste en navegar por algunos de los caminos y detenerse en algunas de las encrucijadas del rizoma.

47. Rosa Judith Chalkho (2010) fue publicado de la página 21 a página28 en Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación N°46

[ver detalle e índice del libro](#)